

Steiner

George Steiner nació en París en 1929. Su padre era de origen checoslovaco y su madre procedía de Alsacia. Se crió en un ambiente trilingüe, llegando a hablar con facilidad el francés, el inglés y el alemán. Comenzó sus estudios en París, pero en 1940 se trasladó a Nueva York. Es una de las figuras más prestigiosas e influyentes en el campo de la crítica humanista. Posee un raro rigor intelectual que ha puesto de manifiesto en más de una docena de libros. Steiner se ha revelado contra los sofocantes excesos de lo que él llama "discursos secundarios", la cháchara infinita, fundamentalmente, los post-estructuralistas y deconstructivistas. Steiner opina que la obra de arte posee una inextinguible capacidad de producir significados, y que esa es su cualidad más auténtica, la que supera y desafía cualquier traducción en estructuras lógicas o a través de la expresión verbal. Defiende por lo tanto la crítica tradicional frente al aislamiento del texto literario respecto a su contenido ideológico y social. Ha escrito sobre el fenómeno del nazismo, el psicoanálisis, el discurso de Wittgenstein, Heidegger, el arte de Mahler y Kafka, Tolstoi y Dostoyevski.

Una de las tesis de Steiner habla acerca de que la deconstrucción de un texto niega la posibilidad de verificar un "sentido final" en el discurso escrito. Los textos, dice, han terminado por ser "pre-textos" víctimas de infinitas y arbitrarias apropiaciones, ninguna de las cuales puede aspirar al privilegio de la verdad.

Su vasta cultura, unida a una curiosidad inagotable, se deja a veces influenciar por incontenibles ataques de pasión (de hecho, uno de sus últimos libros se titula *Pasión intacta*). Esa pasión que lo lleva a tratar de irrelevante cualquier discusión acerca de qué es un intelectual, resolviendo el problema con un simple: "El intelectual es, sencillamente, un ser humano que cuando lee un libro tiene un lápiz en la mano". O decir, por ejemplo: "Leer bien es ser leídos por lo que leemos. Es ser equivalente al libro". O refutar aquella aseveración de Matthew Arnold, según la cual el conocimiento de lo mejor que se ha dicho y pensado amplía y depura los recursos del espíritu humano: "Hay ciertos indicios de que una adhesión metódica, persistente, a la vida de la palabra escrita, una capacidad por identificarse profunda y críticamente con personajes y sentimientos imaginarios, frena la inmediatez, el lado conflictivo de las circunstancias reales. Llegamos a responder con más entusiasmo a la tristeza literaria que al infortunio del vecino." Efectivamente, épocas recientes suministran indicaciones brutales acerca de que un hombre puede leer por la noche a Goethe o a Rilke, o tocar al piano a Bach o a Schubert, y por la mañana ir a cumplir con su trabajo en Auschwitz. ¿Cuáles son los nexos entre las pautas intelectuales, psicológicas, del alto saber literario y las tentaciones de lo inhumano? Steiner no ha hecho más que plantearse una y otra vez la misma pregunta, y ha escrito libros buscando una respuesta a ella.

La imaginaria universidad

GEORGE STEINER, LLAMADO EL "MARCO POLO DE LA CULTURA" ES LA OVEJA NEGRA DEL MUNDO DE LOS ESTUDIOS LITERARIOS, Y SUS IDEAS SON UN SEMILLERO DE POLÉMICAS SORPRENDENTES. LO QUE SIGUE SON FRAGMENTOS DE UNA LARGA CONVERSACIÓN SOBRE DISTINTOS ASPECTOS DE SU OBRA Y SU PENSAMIENTO.

NIGEL DENNIS: *De sus trabajos de los últimos años se desprende un pesimismo con respecto al porvenir de la cultura. Esta actitud es coherente con otras voces que nos hablan de la decadencia de la civilización occidental, o de un "renacimiento de la Edad Media". ¿Cree usted inevitable el advenimiento de una nueva "Edad Bárbara"?*

GEORGE STEINER: Quisiera contestar con cierta precisión y, espero, modestamente. Creo que ya no podemos dar por sentados el arte de leer, de leer textos difíciles y la literatura seria. Y lo que preveo, por muy ridículo que parezca, es una forma mucho más humilde de la universidad: casas para "enseñar a leer". Esto tiene algo que ver naturalmente con el precedente medieval que usted menciona cuando se refiere a una "Edad Bárbara". Prefiero no emplear un término tan intencionado. Pero si va a sobrevivir la "alta cultura", sobre la cual está basada gran parte de nuestro pensamiento filosófico y poético, creo que vamos a tener que aceptar las dificultades e intentar, humilde y escrupulosamente, enseñar el arte de comprender. Este arte ya no existe en nuestra cultura. Los niños tardan cada vez más en aprender a leer. Todas las habilidades y técnicas indispensables para acercarse a un texto complejo, la lectura de las oraciones subordinadas, establecer y definir la diferencia entre verso y prosa, etc.; en resumen, el mundo de lo que llamaría el del eco referencial y vital del cual ha dependido nuestra literatura occidental, son habilidades y técnicas que se hacen cada vez más especializadas. Y quizá durante algunos años tenga que ser así. No es un pesimismo a largo plazo; es, sencillamente, algo así como una sugerencia concreta.

N.D.: *¿Existe y podemos hablar de una función o de un deber moral del arte?*

G.S.: Para mí, el fenómeno más espantoso de nuestra política e inhumanidad actuales es la búsqueda de respuestas excesivamente sencillas, unilaterales. La búsqueda de la verdad es una actividad sumamente incómoda, incluso patológica. Decir de una cosa "sí y no"... o "sí, pero..." me parece la función suprema del arte. En ese sentido, el arte es la gran dialéctica moral. No puedo concebir ninguna declaración política, ni compromiso ideológico que pueda aprobar completamente sin decir: "Hay otro aspecto del problema, quizá hasta un contrario vital". Como vivimos en un mundo diseñado en gran parte por Kafka (no lo hemos escogido así: la culpa es suya, si se quiere), incluso puedo concebir que, a veces, la verdad salga de las bocas inhumanas y bestiales. La verdad es tan compleja que se aloja en hoteles terribles. Y la función curiosa e inquietante del arte es la de seguir recordándonos eso, y seguir diciéndonos que, al fin y al cabo, la verdad es más importante que la justicia o la libertad e, incluso, que nuestras esperanzas. Esta es una convicción extremadamente severa e incómoda, pero estoy seguro de que es la única que nos anima a seguir buscando y a seguir avanzando.

N.D.: *Habría que preguntar entonces, ¿cómo se es fiel o traidor artísticamente? ¿Cómo se es "verdadero" en el arte?*

G.S.: Lo maravilloso del arte es que sus respuestas son siempre nuevas preguntas. Esto es literalmente verdad cuando se trata de un poema o de un drama o de una novela o de una obra musical, o de un cuadro que merezca ser estudiado. Esto es exasperante, no sólo para el censor y el filisteo; es, también y con frecuencia, exasperante para cualquier ser humano que busca y resbala, como si estuviera trepando una cima embarrada. Pero me temo que el arte no existe para confortarnos, ni para darnos una postura equilibrada. Todo lo contrario: su propósito es amenazar nuestro equilibrio –ésa es su función única. Y los que traicionan esa función, aun en nombre de un credo apasionado, incluso, digamos, en nombre de un credo liberal y humanitario, traicionan el arte. Otro aspecto espléndido del arte es que se venga muy rápidamente. El arte que ha sido traicionado en nombre de una convicción o una creencia pronto resulta ser un arte tan muerto como la carne fría. Las grandes fuerzas del arte son las incertidumbres del pensamiento humano que contiene.

N.D.: *¿Puede usted justificar su censura de "la trivialidad y la megalomanía actuales" de la crítica literaria?*

> "La función inquietante del arte es la de seguir diciéndonos que la verdad es más importante que la justicia o la libertad e, incluso, que nuestras esperanzas."

G.S.: Sainte Beuve murió diciendo severa, patética, autodramáticamente: "Nunca se erigirán monumentos a los críticos". ¡Cómo se equivocó! El siglo XX no ha hecho otra cosa. Déjeme darle algunos ejemplos. Podemos leer en las primeras planas de los diarios reportajes sobre una persona como F.R. Leavis. Los debates entre los críticos llenan los manuales de literatura. Un plato especialmente repugnante para mí es una revista norteamericana que sólo se interesa por las riñas entre los críticos: o sea, invita a los críticos a reseñarse la crítica, el uno del otro, sin mencionar a los autores de los libros. Otro ejemplo que cito a menudo: por todas partes hay estudiantes que en las escuelas y en las universidades han tenido que leer el ensayo de T.S. Eliot sobre Dante, sin leer ni siquiera un solo verso de Dante. Nos hace reír, pero debería hacernos llorar. En todas partes se toma el rábano por las hojas: se lee al crítico y no al escritor.

N.D.: *Es evidente que vivimos en una cultura de reseñas, en vez de una de lectura, pero ¿cuáles son las causas de esto?*

G.S.: Creo que son complejas. Uno se siente tentado a decir que el gran arte ha experimentado cierto cansancio, cierto miedo; que las grandes formas literarias son ya mucho más difíciles de cultivar; y que el ensayo y la crónica responden a una necesidad de la publicación rápida, la provocación, la auto-revelación. Todo esto es perfectamente comprensible en la especie de feria de debate cultural en que vivimos. Uno añadiría que algunos de los mejores poetas de nuestra época (Pound y Eliot son claros ejemplos) tuvieron que dedicarse a la crítica para preparar el terreno a su propia poesía. Quiero decir que intentaron entrenar a su público, diciendo sencillamente: "No tenemos tiempo para esperar hasta que alguien tan tonto como un crítico profesional o un profesor universitario entienda lo que estamos haciendo, y para que comprenda la gente nuestra poesía, vamos a explicársela a medida que la vamos componiendo". Naturalmente esta tentativa remonta a Wordsworth y a Coleridge, y es un fenómeno relacionado con el Romanticismo: es decir, el comentario y la creación paralelos. Veo ahí algo positivo que hace eco en otros marcos literarios. Estoy pensando en la tradición rusa de Belinsky en adelante, y en la tradición tan activa en Edmund Wilson y Lionel Trilling. O sea: se quiere escribir sobre la política, se quiere ser hasta un activista en el sentido ideológico. La literatura y el hablar de la literatura ofrecen una manera excelente de hacer declaraciones fundamentales, políticas y morales; declaraciones no de una naturaleza técnica, ni de una naturaleza partidista, sino declaraciones que, dentro de otro contexto cultural, hubieran sido nada más que sencillas *prédispositions* políticas. Y tanta crítica literaria hoy no es otra cosa que la política disfrazada. Es también la teología disfrazada. La intuición profética de Mathew Arnold de que la literatura iba a ser un sustituto para el dogma era completamente certera. Hoy día nuestra manera de discutir la literatura (y yo soy tan culpable en esto como los otros) es a menudo una especie de *metateología*. Ya no somos capaces de meditar directamente sobre temas teológicos. No tenemos ni el saber ni la emoción necesarios. Por eso, nos expresamos por medio del poema o de la novela. Y hacemos que nuestras sistemáticas declaraciones teológicas dependan del texto literario, o de lo que emerge de nuestra transformación del texto literario.

N.D.: *¿Cuáles son las consecuencias de esto?*

G.S.: Desde un punto de vista educativo, las consecuencias son a veces desastrosas. Producimos a gente que sabe recitar de memoria las opiniones de expertos y citas de libros a los que ellos mismos sólo han echado una ojeada, o de los que no tienen ninguna experiencia personal e inmediata. Si fuera posible, quisiera una moratoria de varios años para poder enseñar a leer a los críticos y para poder volver exclusivamente a los textos. Ilustrando mi respuesta a su primera pregunta: en mi imaginaria universidad de la lectura habría muy pocas obras críticas. Me parece que estamos ahora en una situación muy curiosa. Gran parte de lo que leemos y escribimos hoy día se refiere a otros textos. Y aquí abordamos otro problema más amplio: el del narcisismo del movimiento moderno. En todas partes encontramos poemas sobre poemas, obras musicales que exploran la posibilidad de componer música, cuadros cuyo tema central es el acto concebible de pintar. El autismo o narcisismo post-mallarmeano ha producido cosas tremendas. Por mi parte me intereso apasionadamente por escritores como Nabokov, Borges y Beckett; pero no podemos separar esto de una sensación ambigua, la curiosa intuición de que se trata de un tipo de arte que se ha descubierto a través de la crítica, a través de lo que son esencialmente actitudes derivadas.

N.D.: *¿Derivadas en qué sentido?*

G.S.: Me explico. Como todos sabemos, la ontología es la rama de la filosofía que se ocupa de las condiciones del ser. Lo que me inquieta a mí de tantos aspectos del arte actual no es que se ocupe del "ser", como diría Heidegger, sino que *se trata de, se trata, se trata de...* Es algo así como una serie de espejos que descienden, una galería infinita de espejos. Este arte está basado en derivaciones, en otros momentos literarios, en otros ejemplos de la meditación crítica. Y la consecuencia de todo esto –consecuencia prevista ya tan agudamente por Auden– es que una parte considerable de la literatura actual se escribe para ser leída por los críticos, para ser analizada por estudiantes e investigadores, para ser antologizada en ciertos contextos de significación preparados no por el impulso, ni la interrogación, ni la incertidumbre de la existencia humana, sino por un control casi bizantino de la crítica académica. Y para mi gusto, esto es trastrocar las cosas de una manera extraordinaria.

N.D.: *¿Cree en una auténtica aportación de las ciencias lingüísticas al estudio de la literatura?*

G.S.: Las opiniones sobre este tema varían enormemente, y se han hecho muchas declaraciones extremistas. En un reciente libro, por ejemplo, F.R. Leavis declaró que la lingüística no tiene nada que contribuir a nuestro entendimiento de la literatura. El revés de la medalla sería la famosa declaración de Roman Jakobson de que "uno no puede ocuparse de la gramática de la poesía sin conocer a fondo la poesía de la gramática". Así vemos la inmensa distancia que separa estas dos actitudes. Me parece que hay que tener mucho cuidado al tratar este tema. Leavis tenía toda la razón (su intuición, como sucede con frecuencia, es despiadadamente certera) cuando afirmó que el pretencioso aparato del análisis transformacional de ciertos poemas no llega a ofrecernos más que lo obvio, lo que ya sabíamos. No cabe duda de que la montaña ha parido ratas. Avanzamos penosamente por una serie de análisis metamatemáticos para descubrir, al final, que la alternancia de consonantes y vocales produce un efecto agradable, o que el poeta ha dado con el profundísimo secreto (sabido ya por Chaucer, creo...) de contrastar elementos anglosajones con los de origen latino, produciendo así una oposición y tensión expresivas. Es verdad: de un método que pretende ser exacto sale un torrente increíble de disparates y tonterías. Pero esto se puede decir de casi cualquier método crítico: hay tontería psicoanalítica, hay disparates marxistas, etc. Lo importante es recordar

La imaginaria universidad de la lectura

GEORGE STEINER, LLAMADO EL "MARCO POLO DE LA CULTURA" ES LA OVEJA NEGRA DEL MUNDO DE LOS ESTUDIOS LITERARIOS, Y SUS IDEAS SON UN SEMILLERO DE POLÉMICAS SORPRENDENTES. LO QUE SIGUE SON FRAGMENTOS DE UNA LARGA CONVERSACIÓN SOBRE DISTINTOS ASPECTOS DE SU OBRA Y SU PENSAMIENTO.

NIGEL DENNIS: *De sus trabajos de los últimos años se desprende un pesimismo con respecto al porvenir de la cultura. Esta actitud es coherente con otras voces que nos hablan de la decadencia de la civilización occidental, o de un "renacimiento de la Edad Media". ¿Cree usted inevitable el advenimiento de una nueva "Edad Bárbara"?*

GEORGE STEINER: Quisiera contestar con cierta precisión y, espero, modestamente. Creo que ya no podemos dar por sentados el arte de leer, de leer textos difíciles y la literatura seria. Y lo que preveo, por muy ridículo que parezca, es una forma mucho más humilde de la universidad: casas para "enseñar a leer". Esto tiene algo que ver naturalmente con el precedente medieval que usted menciona cuando se refiere a una "Edad Bárbara". Prefiero no emplear un término tan intencionado. Pero si va a sobrevivir la "alta cultura", sobre la cual está basada gran parte de nuestro pensamiento filosófico y poético, creo que vamos a tener que aceptar las dificultades e intentar, humilde y escrupulosamente, enseñar el arte de comprender. Este arte ya no existe en nuestra cultura. Los niños tardan cada vez más en aprender a leer. Todas las habilidades y técnicas indispensables para acercarse a un texto complejo, la lectura de las oraciones subordinadas, establecer y definir la diferencia entre verso y prosa, etc.; en resumen, el mundo de lo que llamaría el del eco referencial y vital del cual ha dependido nuestra literatura occidental, son habilidades y técnicas que se hacen cada vez más especializadas. Y quizá durante algunos años tenga que ser así. No es un pesimismo a largo plazo; es, sencillamente, algo así como una sugerencia concreta.

N.D.: *¿Existe y podemos hablar de una función o de un deber moral del arte?*

G.S.: Para mí, el fenómeno más espantoso de nuestra política e inhumanidad actuales es la búsqueda de respuestas excesivamente sencillas, unilaterales. La búsqueda de la verdad es una actividad sumamente incómoda, incluso patológica. Decir de una cosa "sí y no"... o "sí, pero..." me parece la función suprema del arte. En ese sentido, el arte es la gran dialéctica moral. No puedo concebir ninguna declaración política, ni compromiso ideológico que pueda aprobar completamente sin decir: "Hay otro aspecto del problema, quizá hasta un contrario vital". Como vivimos en un mundo diseñado en gran parte por Kafka (no lo hemos escogido así: la culpa es suya, si se quiere), incluso puedo concebir que, a veces, la verdad salga de las bocas inhumanas y bestiales. La verdad es tan compleja que se aloja en hoteles terribles. Y la función curiosa e inquietante del arte es la de seguir recordándonos eso, y seguir diciéndonos que, al fin y al cabo, la verdad es más importante que la justicia o la libertad e, incluso, que nuestras esperanzas. Esta es una convicción extremadamente severa e incómoda, pero estoy seguro de que es la única que nos anima a seguir buscando y a seguir avanzando.

N.D.: *Habría que preguntar entonces, ¿cómo se es fiel o traidor artísticamente? ¿Cómo se es "verdadero" en el arte?*

G.S.: Lo maravilloso del arte es que sus respuestas son siempre nuevas preguntas. Esto es literalmente verdad cuando se trata de un poema o de un drama o de una novela o de una obra musical, o de un cuadro que merezca ser estudiado. Esto es exasperante, no sólo para el censor y el filisteo; es, también y con frecuencia, exasperante para cualquier ser humano que busca y resbala, como si estuviera trepando una cima embarrada. Pero me temo que el arte no existe para confortarnos, ni para darnos una postura equilibrada. Todo lo contrario: su propósito es amenazar nuestro equilibrio –ésa es su función única. Y los que traicionan esa función, aun en nombre de un credo apasionado, incluso, digamos, en nombre de un credo liberal y humanitario, traicionan el arte. Otro aspecto espléndido del arte es que se venga muy rápidamente. El arte que ha sido traicionado en nombre de una convicción o una creencia pronto resulta ser un arte tan muerto como la carne fría. Las grandes fuerzas del arte son las incertidumbres del pensamiento humano que contiene.

N.D.: *¿Puede usted justificar su censura de "la trivialidad y la megalomanía actuales" de la crítica literaria?*

G.S.: Sainte Beuve murió diciendo severa, patética, autodramáticamente: "Nunca se erigirán monumentos a los críticos". ¡Cómo se equivocó! El siglo XX no ha hecho otra cosa. Déjeme darle algunos ejemplos. Podemos leer en las primeras planas de los diarios reportajes sobre una persona como F.R. Leavis. Los debates entre los críticos llenan los manuales de literatura. Un plato especialmente repugnante para mí es una revista norteamericana que sólo se interesa por las riñas entre los críticos: o sea, invita a los críticos a reseñarse la crítica, el uno del otro, sin mencionar a los autores de los libros. Otro ejemplo que cito a menudo: por todas partes hay estudiantes que en las escuelas y en las universidades han tenido que leer el ensayo de T.S. Eliot sobre Dante, sin leer ni siquiera un solo verso de Dante. Nos hace reír, pero debería hacernos llorar. En todas partes se toma el rábano por las hojas: se lee al crítico y no al escritor.

> "La función inquietante del arte es la de seguir diciéndonos que la verdad es más importante que la justicia o la libertad e, incluso, que nuestras esperanzas."

N.D.: *Es evidente que vivimos en una cultura de reseñas, en vez de una de lectura, pero ¿cuáles son las causas de esto?*

G.S.: Creo que son complejas. Uno se siente tentado a decir que el gran arte ha experimentado cierto cansancio, cierto miedo; que las grandes formas literarias son ya mucho más difíciles de cultivar; y que el ensayo y la crónica responden a una necesidad de la publicación rápida, la provocación, la auto-revelación. Todo esto es perfectamente comprensible en la especie de feria de debate cultural en que vivimos. Uno añadiría que algunos de los mejores poetas de nuestra época (Pound y Eliot son claros ejemplos) tuvieron que dedicarse a la crítica para preparar el terreno a su propia poesía. Quiero decir que intentaron entrenar a su público, diciendo sencillamente: "No tenemos tiempo para esperar hasta que alguien tan tonto como un crítico profesional o un profesor universitario entienda lo que estamos haciendo, y para que comprenda la gente nuestra poesía, vamos a explicársela a medida que la vamos componiendo". Naturalmente esta tentativa remonta a Wordsworth y a Coleridge, y es un fenómeno relacionado con el Romanticismo: es decir, el comentario y la creación paralelos. Veo ahí algo positivo que hace eco en otros marcos literarios. Estoy pensando en la tradición rusa de Belinsky en adelante, y en la tradición tan activa en Edmund Wilson y Lionel Trilling. O sea: se quiere escribir sobre la política, se quiere ser hasta un activista en el sentido ideológico. La literatura y el hablar de la literatura ofrecen una manera excelente de hacer declaraciones fundamentales, políticas y morales; declaraciones no de una naturaleza técnica, ni de una naturaleza partidista, sino declaraciones que, dentro de otro contexto cultural, hubieran sido nada más que sencillas *prédispositions* políticas. Y tanta crítica literaria hoy no es otra cosa que la política disfrazada. Es también la teología disfrazada. La intuición profética de Mathew Arnold de que la literatura iba a ser un sustituto para el dogma era completamente certera. Hoy día nuestra manera de discutir la literatura (y yo soy tan culpable en esto como los otros) es a menudo una especie de *metateología*. Ya no somos capaces de meditar directamente sobre temas teológicos. No tenemos ni el saber ni la emoción necesarios. Por eso, nos expresamos por medio del poema o de la novela. Y hacemos que nuestras sistemáticas declaraciones teológicas dependan del texto literario, o de lo que emerge de nuestra transformación del texto literario.

N.D.: *¿Cuáles son las consecuencias de esto?*

G.S.: Desde un punto de vista educativo, las consecuencias son a veces desastrosas. Producimos a gente que sabe recitar de memoria las opiniones de expertos y citas de libros a los que ellos mismos sólo han echado una ojeada, o de los que no tienen ninguna experiencia personal e inmediata. Si fuera posible, quisiera una moratoria de varios años para poder enseñar a leer a los críticos y para poder volver exclusivamente a los textos. Ilustrando mi respuesta a su primera pregunta: en mi imaginaria universidad de la lectura habría muy pocas obras críticas. Me parece que estamos ahora en una situación muy curiosa. Gran parte de lo que leemos y escribimos hoy día se refiere a otros textos. Y aquí abordamos otro problema más amplio: el del narcisismo del movimiento moderno. En todas partes encontramos poemas sobre poemas, obras musicales que exploran la posibilidad de componer música, cuadros cuyo tema central es el acto concebible de pintar. El autismo o narcisismo post-mallarmeano ha producido cosas tremendas. Por mi parte me intereso apasionadamente por escritores como Nabokov, Borges y Beckett; pero no podemos separar esto de una sensación ambigua, la curiosa intuición de que se trata de un tipo de arte que se ha descubierto a través de la crítica, a través de lo que son esencialmente actitudes derivadas.

N.D.: *¿Derivadas en qué sentido?*

G.S.: Me explico. Como todos sabemos, la ontología es la rama de la filosofía que se ocupa de las condiciones del ser. Lo que me inquieta a mí de tantos aspectos del arte actual no es que se ocupe del "ser", como diría Heidegger, sino que *se trata de, se trata, se trata de...* Es algo así como una serie de espejos que descienden, una galería infinita de espejos. Este arte está basado en derivaciones, en otros momentos literarios, en otros ejemplos de la meditación crítica. Y la consecuencia de todo esto –consecuencia prevista ya tan agudamente por Auden– es que una parte considerable de la literatura actual se escribe para ser leída por los críticos, para ser analizada por estudiantes e investigadores, para ser antologizada en ciertos contextos de significación preparados no por el impulso, ni la interrogación, ni la incertidumbre de la existencia humana, sino por un control casi bizantino de la crítica académica. Y para mi gusto, esto es trastrocar las cosas de una manera extraordinaria.

N.D.: *¿Cree en una auténtica aportación de las ciencias lingüísticas al estudio de la literatura?*

G.S.: Las opiniones sobre este tema varían enormemente, y se han hecho muchas declaraciones extremistas. En un reciente libro, por ejemplo, F.R. Leavis declaró que la lingüística no tiene nada que contribuir a nuestro entendimiento de la literatura. El revés de la medalla sería la famosa declaración de Roman Jakobson de que "uno no puede ocuparse de la gramática de la poesía sin conocer a fondo la poesía de la gramática". Así vemos la inmensa distancia que separa estas dos actitudes. Me parece que hay que tener mucho cuidado al tratar este tema. Leavis tenía toda la razón (su intuición, como sucede con frecuencia, es despiadadamente certera) cuando afirmó que el pretencioso aparato del análisis transformacional de ciertos poemas no llega a ofrecernos más que lo obvio, lo que ya sabíamos. No cabe duda de que la montaña ha parido ratas. Avanzamos penosamente por una serie de análisis metamatemáticos para descubrir, al final, que la alternancia de consonantes y vocales produce un efecto agradable, o que el poeta ha dado con el profundísimo secreto (sabido ya por Chaucer, creo...) de contrastar elementos anglosajones con los de origen latino, produciendo así una oposición y tensión expresivas. Es verdad: de un método que pretende ser exacto sale un torrente increíble de disparates y tonterías. Pero esto se puede decir de casi cualquier método crítico: hay tontería psicoanalítica, hay disparates marxistas, etc. Lo importante es recordar que realmente no se trata de un método fijo que se puede enseñar. En este sentido, los lingüistas se han equivocado. Se trata de la *sensibilidad*. Llega a ser una de esas costumbres, uno de esos reflejos de asociación que hacemos después de haber recibido un poco de orientación lingüística. Es decir, que comprendemos exactamente lo que quería decir Mallarmé cuando dijo que un poema se compone de *palabras* y no de *ideas*. O sea, esta doctrina de Mallarmé fija nuestra atención y clava nuestra sensibilidad en la estructura y la textura técnicas de un texto literario. Y de este modo empezamos a aceptar una responsabilidad hacia esa dimensión técnica, incluso cuando no aludimos a la doctrina misma. Si tomamos la analogía musical, es evidente que queremos que un musicólogo sea capaz de explicarnos cómo funcionan los compases, la importancia de los cambios de tonalidad, el sentido de un canon inverso; pero no queremos necesariamente que nos moleste con todos esos detalles cuando nos habla de un cuarteto de Beethoven. Hay que subrayar esto. Quisiéramos poder percibir, debajo de sus comentarios, la seguridad técnica que ya ha descartado. Dicho de otro modo, no necesitamos el *andamio*, pero sí queremos el *edificio*. Pero el andamio ha debido existir en algún momento: fue necesario emplearlo para construir el edificio. Cuando leemos lo mejor de una imaginación lingüísticamente formada –cuando leemos, por ejemplo, lo mejor de Roman Jakobson, o cuando J. L. Austin nos habla sobre el lenguaje– estamos en presencia de los virtuosos del escuchar, de los virtuosos del oído sensible. Oyen mucho más que usted o yo, del mismo modo que un buen músico, que escucha la misma obra musical que usted o yo, *no* está escuchando la misma obra. Saber algo de la historia del lenguaje, saber algo de la gramática, saber algo de la fonética, saber en qué sentido los debates actuales sobre las estructuras profundas y superficiales de la creación del significado pueden influir en toda nuestra filosofía de la significación es, a mi modo de ver, traer a la literatura (que es, por supuesto, el lenguaje supremo, el lenguaje al nivel máximo de la complejidad y la sutileza) un mejor oído. Yo diría, pues, que la contribución de la lingüística es, a la vez, humilde y profunda.

N.D.: *¿Hasta qué punto ha contribuido su propia formación multilingüística a sus reflexiones sobre los fenómenos del lenguaje y la traducción?*

G.S.: Como es natural, ha determinado mi condición entera, y a mí no me toca juzgar si en sentido positivo o negativo, los que critican mi obra, o no están de acuerdo con ella, atacan repetidamente su falta de raíces, su intranquilidad, su sentido nómada. Es un ataque antiguo y poco respetable. Agrupa, en un solo equipo, a todos los discípulos de F.R. Leavis (que no tienen ni una fracción del talento de su maestro) que trabajan en ciertas universidades británicas poco importantes. Agrupa a todos los que apoyan el antiguo y famoso ataque anti-semítico contra el cosmopolita. Y agrupa a los que siguen la línea de Stalin y denuncian al peregrino metropolitano, desarraigado, al que es imposible situar en ninguna parcela de *Blut und Grund*. Pueden justificar su crítica, y lo sé perfectamente. Es verdad que una persona monolingüe (o una persona para quien los límites del mundo son las fronteras de su provincia nativa) puede tener una especie de *estabilidad sonámbula*, una especie de "interioridad" lingüística que no puede tener el políglota, el viajero, el hombre errante. No merece la pena negarlo, y yo no digo más que "¡viva!" –hay muchas habitaciones en la casa de la lectura y la crítica. Yo debo a mi multilingüismo el tipo de convicción que intenté explicar antes, cuando me refería a la inestabilidad y las incomodidades creadoras de la verdad. Debo a mi multilingüismo un profundo escepticismo hacia toda pretensión nacionalista en nombre de cualquier literatura. Quisiera citar una frase que descubrí hace poco y que al principio me chocó, pero que ahora me parece un espléndido desafío. El erudito norteamericano Donald Carn Ross, de origen británico, es uno de los investigadores más interesantes que trabajan sobre Góngora y Petrarca, y casi el único que da cursos sobre el latín del Renacimiento, un tema que me fascina. Dice Donald: "La literatura inglesa es una gran literatura, pero también es muy *insular...* ". Esta frase me dejó pasmado. Es muy importante en el sentido de que tranquila y sutilmente nos recuerda que no hay ninguna literatura central, única: ni la griega, ni la inglesa, ni la francesa, ni la alemana, ni la rusa, ni la española. Sólo hay una multitud de perspectivas que miran hacia el paisaje de nuestro ser. Y cada una es parcial. Esa frase también me recuerda una anécdota que fue un punto decisivo en mi propia carrera. Poco después de que el general De Gaulle volviera al poder, le pidieron –en una de esas absurdas entrevistas que se hacen en los periódicos y las revistas femeninas– que nombrase los tres escritores europeos más grandes. Sin vacilar, De Gaulle contestó: "Dante, Goethe, Chateaubriand". Su interlocutor, algo sorprendido, cayó en la trampa y replicó: "¿Y Shakespeare, M. *le président*?". Y De Gaulle respondió: "Usted me preguntó por los *europeos*". Comprendo perfectamente lo que quería decir. Pensaba en una especie de origen clásico y latino: pensaba en cierta concepción del escritor como hombre público; pensaba en todas esas cualidades que en realidad Shakespeare no tiene. Fue una respuesta sumamente certera y provocativa. No tiene nada que ver con la grandeza de Shakespeare, sería ridículo pensar eso. Tiene que ver con una matriz de puntos de vista mudables, con distintas tradiciones, con distintas lealtades de la memoria y del sueño que constituyen la sensibilidad interior. Y si una persona tiene una sensibilidad dividida, en la que los dos lados se interrogan el uno al otro, es lógico que vea, lea y oiga las cosas de una manera diferente.

> "Somos, quizá, un grupo de locos, porque somos los que tienen el valor de confesar que, a fin de cuentas, los libros son más importantes que los seres humanos."

N.D.: *Lo que usted me dice sobre este tema no se limita, sin embargo, a la idea de la división de una sensibilidad interior. ¿No son igualmente importantes las manifestaciones exteriores, sobre todo en la expresión, de este fenómeno?*

G.S.: Es cierto. Llevo varios años manteniendo que la *extraterritorialidad*, la noción del exilio, la idea de un escritor nómada, es el emblema de nuestra época. Ya no es posible relacionar al poeta con la estructura profunda del árbol, arraigado en su tierra nativa, que solía ser el símbolo de su particularidad. Desde la época de Heine en adelante los escritores han sido exiliados, han vagado libremente por el mundo, han escrito sus poemas en más de un idioma. Esto último es, en cierto sentido, sorprendente; pero si volvemos a la Edad Media y al Renacimiento nos damos cuenta de que casi todos los escritores escribían en más de un idioma. El nacionalismo romántico monolingüe era una *excepción* en la historia de la literatura occidental, y *no* la regla, y brotó directamente de la decadencia del latín como *lingua franca* de la alta cultura. Hoy, los escritores que me fascinan son peregrinos, políglotas, exiliados, refugiados, *convidados*, y a mi modo de ver están intentando forjar lo que espero sea un nuevo modo de pensar nuestra vida en este planeta atestado y peligroso. Es decir, que somos todos *convidados*, los unos de los otros, y si no aprendemos esto seguiremos corriendo un riesgo mortal. Podría emplear una imagen más sencilla: admiro, respeto y creo que comprendo la magnificencia de un árbol que tiene raíces. Los hombres tenemos piernas, y me cuesta mucho pensar que esto no sea un progreso significativo.

N.D.: *¿Diría usted que su aproximación al problema de la cultura en general es fundamentalmente* elitista? *Sus críticas, por ejemplo, de ciertas tendencias en el mundo de la enseñanza superior, ¿no están basadas sencillamente en una defensa antidemocrática de los valores culturales de una minoría selecta?*

G.S.: Es una crítica que se dirige contra mí con bastante frecuencia, y es una censura grave. El mejor modo de contestar es correr el riesgo de escandalizarle. En general, me siento íntimamente convencido de que lo que llamamos la Historia es un fracaso indescriptible –debido al sadismo, la barbarie, la estupidez increíble– a menos que veamos en su centro un avance, un progreso de los poderes del espíritu humano. A mí me parece que la capacidad de plantear problemas en la matemática pura a los que todavía no tenemos solución constituye lo fundamental del significado de la singularidad, del aislamiento, de la vulnerabilidad del hombre. Si uno se siente así, hay que aceptar las consecuencias. Uno empieza a creer con toda su fuerza que el poema que en este momento se escribe en algún sitio en quién sabe qué circunstancias espantosas; que la obra musical que se compone, el dibujo que se hace, el teorema matemático que se idea y se prueba *son* la significación de nuestra existencia. En cualquier época, la cantidad de seres humanos capaces de contribuir a esta significación es mínima. El noventa y nueve por ciento de la humanidad sobrevive gracias a la disparatada generosidad de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos que colecciona las guías telefónicas de todos lo países del mundo. En esa colección casi cada uno de nosotros tendrá su trocito de inmortalidad. No tiene sentido comparar esa condición con la del gran pensador, del artista, del *inventor de significados*. Este es distinto de nosotros. En fin, la experiencia nos enseña que en cualquier momento el número de seres humanos capaces de hacer una contribución fundamental y creadora al paisaje de la percepción es diminuto. Y mi posición política no implica más que un esfuerzo por preparar el terreno para estos seres excepcionales, para que tengan la ocasión de realizar sus capacidades y para que se comunique la noticia de su llegada.

N.D.: *Su actitud es fácilmente acusable de reaccionaria.*

G.S.: Quizá lo sea. Prefiero considerarla como una especie de *alegría estoica*. Para mí el hecho de que existan en realidad estos seres excepcionales hace que merezca la pena vivir y llena mi vida de emoción. Es posible que algún día alguien solucione el último teorema de Fermat –el gran teorema perdido– y me imagino que una época será recordada por eso y no por sus éxitos o sus fracasos económicos, y aún menos por la barbarie sangrienta de su torpe política. En algún sitio el próximo Picasso está aprendiendo a dibujar, el próximo Mandelstam está empezando a escribir versos. Y lo que yo quisiera hacer es intentar preparar para estos relampagueos de la gracia un área mínima de eco. Es la única contribución que puedo hacer. Es la única contribución que pueden hacer mis estudiantes y mis lectores. Queremos estar allí y procurar acoger la nueva palabra cuando venga. Queremos ser sensatos y comprenderla en vez de rechazarla. Queremos intentar hacer algunas preguntas certeras que, por muy primitivas que sean, serán lo suficientemente provocadoras como para animar al artista a contestar con sus propias preguntas. Y aquí vuelvo a mi argumento anterior. Para mí el propósito de la educación es preparar unas pistas de aterrizaje para estos visitantes. Se hace cada vez más difícil mantener incluso una estrecha pista de aterrizaje de silencio, de sensibilidad, de discriminación. Todos lo sabemos. Y si vamos a inundar nuestras universidades con la admisión de las masas y el semi-alfabetismo consiguiente, hasta estas pocas pistas de aterrizaje van a desaparecer, reconquistadas por la selva. Lo vemos en todas partes. La retórica de la expansión populista e igualitaria está carcomiendo las universidades. Mire usted, nadie diría nunca que un funámbulo es una persona cualquiera, o que todos deberíamos probar su profesión. Es una actividad humana sumamente peligrosa, especializada, absurda, totalmente idiota y maravillosa, que no sirve para nada –de allí su magnificencia–. Veamos: el número de personas que se entusiasman con una frase de Hegel, o un teorema de Gauss, o un poema de Mallarmé, o un canon de Bach, es increíblemente pequeño. Somos, quizá, un grupo de locos, porque somos los que tienen el valor de confesar que, a fin de cuentas, los libros son más importantes que los seres humanos. Y por supuesto, ésta es una convicción bastante disparatada. Pero a mi modo de ver, el que nunca ha tenido esta sensación no va a producir gran eco vital...

NOTICIAS BIOGRÁFICAS, SELECCIÓN DE TEXTOS Y FOTOS POR GUILLERMO PIRO. *ENTREVISTA CON GEORGE STEINER*, POR NIGEL DENNIS, *REVISTA DE OCCIDENTE*, NRO. 13, 1982.

de la lectura



que realmente no se trata de un método fijo que se puede enseñar. En este sentido, los lingüistas se han equivocado. Se trata de la *sensibilidad.* Llega a ser una de esas costumbres, uno de esos reflejos de asociación que hacemos después de haber recibido un poco de orientación lingüística. Es decir, que comprendemos exactamente lo que quería decir Mallarmé cuando dijo que un poema se compone de *palabras* y no de *ideas.* O sea, esta doctrina de Mallarmé fija nuestra atención y clava nuestra sensibilidad en la estructura y la textura técnicas de un texto literario. Y de este modo empezamos a aceptar una responsabilidad hacia esa dimensión técnica, incluso cuando no aludimos a la doctrina misma. Si tomamos la analogía musical, es evidente que queremos que un musicólogo sea capaz de explicarnos cómo funcionan los compases, la importancia de los cambios de tonalidad, el sentido de un canon inverso; pero no queremos necesariamente que nos moleste con todos esos detalles cuando nos habla de un cuarteto de Beethoven. Hay que subrayar esto. Quisiéramos poder percibir, debajo de sus comentarios, la seguridad técnica que ya ha descartado. Dicho de otro modo, no necesitamos el *andamio*, pero sí queremos el *edificio.* Pero el andamio ha debido existir en algún momento: fue necesario emplearlo para construir el edificio. Cuando leemos lo mejor de una imaginación lingüísticamente formada –cuando leemos, por ejemplo, lo mejor de Roman Jakobson, o cuando J. L. Austin nos habla sobre el lenguaje– estamos en presencia de los virtuosos del escuchar, de los virtuosos del oído sensible. Oyen mucho más que usted o yo, del mismo modo que un buen músico, que escucha la misma obra musical que usted o yo, *no* está escuchando la misma obra. Saber algo de la historia del lenguaje, saber algo de la gramática, saber algo de la fonética, saber en qué sentido los debates actuales sobre las estructuras profundas y superficiales de la creación del significado pueden influir en toda nuestra filosofía de la significación es, a mi modo de ver, traer a la literatura (que es, por supuesto, el lenguaje supremo, el lenguaje al nivel máximo de la complejidad y la sutileza) un mejor oído. Yo diría, pues, que la contribución de la lingüística es, a la vez, humilde y profunda.

N.D.: *¿Hasta qué punto ha contribuido su propia formación multilingüística a sus reflexiones sobre los fenómenos del lenguaje y la traducción?*

G.S.: Como es natural, ha determinado mi condición entera, y a mí no me toca juzgar si en sentido positivo o negativo, los que critican mi obra, o no están de acuerdo con ella, atacan repetidamente su falta de raíces, su intranquilidad, su sentido nómada. Es un ataque antiguo y poco respetable. Agrupa, en un solo equipo, a todos los discípulos de F.R. Leavis (que no tienen ni una fracción del talento de su maestro) que trabajan en ciertas universidades británicas poco importantes. Agrupa a todos los que apoyan el antiguo y famoso ataque anti-semítico contra el cosmopolita. Y agrupa a los que siguen la línea de Stalin y denuncian al peregrino metropolitano, desarraigado, al que es imposible situar en ninguna parcela de *Blut und Grund.* Pueden justificar su crítica, y lo sé perfectamente. Es verdad que una persona monolingüe (o una persona para quien los límites del mundo son las fronteras de su provincia nativa) puede tener una especie de *estabilidad sonámbula*, una especie de "interioridad" lingüística que no puede tener el políglota, el viajero, el hombre errante. No merece la pena negarlo, y yo no digo más que "¡viva!" –hay muchas habitaciones en la casa de la lectura y la crítica. Yo debo a mi multilingüismo el tipo de convicción que intenté explicar antes, cuando me refería a la inestabilidad y las incomodidades creadoras de la verdad. Debo a mi multilingüismo un profundo escepticismo hacia toda pretensión nacionalista en nombre de cualquier literatura. Quisiera citar una frase que descubrí hace poco y que al principio me chocó, pero que ahora me parece un espléndido desafío. El erudito norteamericano Donald Carn Ross, de origen británico, es uno de los investigadores más interesantes que trabajan sobre Góngora y Petrarca, y casi el único que da cursos sobre el latín del Renacimiento, un tema que me fascina. Dice Donald: "La literatura inglesa es una gran literatura, pero también es muy *insular*... ". Esta frase me dejó pasmado. Es muy importante en el sentido de que tranquila y sutilmente nos recuerda que no hay ninguna literatura central, única: ni la griega, ni la inglesa, ni la francesa, ni la alemana, ni la rusa, ni la española. Sólo hay una multitud de perspectivas que miran hacia el paisaje de nuestro ser. Y cada una es parcial. Esa frase también me recuerda una anécdota que fue un punto decisivo en mi propia carrera. Poco después de que el general De Gaulle volviera al poder, le pidieron –en una de esas absurdas entrevistas que se hacen en los periódicos y las revistas femeninas– que nombrase los tres escritores europeos más grandes. Sin vacilar, De Gaulle contestó: "Dante, Goethe, Chateaubriand". Su interlocutor, algo sorprendido, cayó en la trampa y replicó: "¿Y Shakespeare, M. *le président*?". Y De Gaulle respondió: "Usted me preguntó por los *europeos*". Comprendo perfectamente lo que quería decir. Pensaba en una especie de origen clásico y latino; pensaba en cierta concepción del escritor como hombre público; pensaba en todas esas cualidades que en realidad Shakespeare no tiene. Fue una respuesta sumamente certera y provocativa. No tiene nada que ver con la grandeza de Shakespeare, sería ridículo pensar eso. Tiene que ver con una matriz de puntos de vista mudables, con distintas tradiciones, con distintas lealtades de la memoria y del sueño que constituyen la sensibilidad interior. Y si una persona tiene una sensibilidad dividida, en la que los dos lados se interrogan el uno al otro, es lógico que vea, lea y oiga las cosas de una manera diferente.

N.D.: *Lo que usted me dice sobre este tema no se limita, sin embargo, a la idea de la división de una sensibilidad interior. ¿No son igualmente importantes las manifestaciones exteriores, sobre todo en la expresión, de este fenómeno?*

G.S.: Es cierto. Llevo varios años manteniendo que la *extraterritorialidad*, la noción del exilio, la idea de un escritor nómada, es el emblema de nuestra época. Ya no es posible relacionar al poeta con la estructura profunda del árbol, arraigado en su tierra nativa, que solía ser el símbolo de su particularidad. Desde la época de Heine en adelante los escritores han sido exiliados, han vagado libremente por el mundo, han escrito sus poemas en más de un idioma. Esto último es, en cierto sentido, sorprendente; pero si volvemos a la Edad Media y al Renacimiento nos damos cuenta de que casi todos los escritores escribían en más de un idioma. El nacionalismo romántico monolingüe era una *excepción* en la historia de la literatura occidental, y *no* la regla, y brotó directamente de la decadencia del latín como *lingua franca* de la alta cultura. Hoy, los escritores que me fascinan son peregrinos, políglotas, exiliados, refugiados, *convidados*, y a mi modo de ver están intentando forjar lo que espero sea un nuevo modo de pensar nuestra vida en este planeta atestado y peligroso. Es decir, que somos todos *convidados*, los unos de los otros, y si no aprendemos esto seguiremos corriendo un riesgo mortal. Podría emplear una imagen más sencilla: admiro, respeto y creo que comprendo la magnificencia de un árbol que tiene raíces. Los hombres tenemos piernas, y me cuesta mucho pensar que esto no sea un progreso significativo.

N.D.: *¿Diría usted que su aproximación al problema de la cultura en general es fundamentalmente* elitista*? Sus críticas, por ejemplo, de ciertas tendencias en el mundo de la enseñanza superior, ¿no están basadas sencillamente en una defensa antidemocrática de los valores culturales de una minoría selecta?*

> "Somos, quizá, un grupo de locos, porque somos los que tienen el valor de confesar que, a fin de cuentas, los libros son más importantes que los seres humanos."

G.S.: Es una crítica que se dirige contra mí con bastante frecuencia, y es una censura grave. El mejor modo de contestar es correr el riesgo de escandalizarle. En general, me siento íntimamente convencido de que lo que llamamos la Historia es un fracaso indescriptible –debido al sadismo, la barbarie, la estupidez increíble– a menos que veamos en su centro un avance, un progreso de los poderes del espíritu humano. A mí me parece que la capacidad de plantear problemas en la matemática pura a los que todavía no tenemos solución constituye lo fundamental del significado de la singularidad, del aislamiento, de la vulnerabilidad del hombre. Si uno se siente así, hay que aceptar las consecuencias. Uno empieza a creer con toda su fuerza que el poema que en este momento se escribe en algún sitio en quién sabe qué circunstancias espantosas; que la obra musical que se compone, el dibujo que se hace, el teorema matemático que se idea y se prueba *son* la significación de nuestra existencia. En cualquier época, la cantidad de seres humanos capaces de contribuir a esta significación es mínima. El noventa y nueve por ciento de la humanidad sobrevive gracias a la disparatada generosidad de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos que colecciona las guías telefónicas de todos lo países del mundo. En esa colección casi cada uno de nosotros tendrá su trocito de inmortalidad. No tiene sentido comparar esa condición con la del gran pensador, del artista, del *inventor de significados.* Este es distinto de nosotros. En fin, la experiencia nos enseña que en cualquier momento el número de seres humanos capaces de hacer una contribución fundamental y creadora al paisaje de la percepción es diminuto. Y mi posición política no implica más que un esfuerzo por preparar el terreno para estos seres excepcionales, para que tengan la ocasión de realizar sus capacidades y para que se comunique la noticia de su llegada.

N.D.: *Su actitud es fácilmente acusable de reaccionaria.*

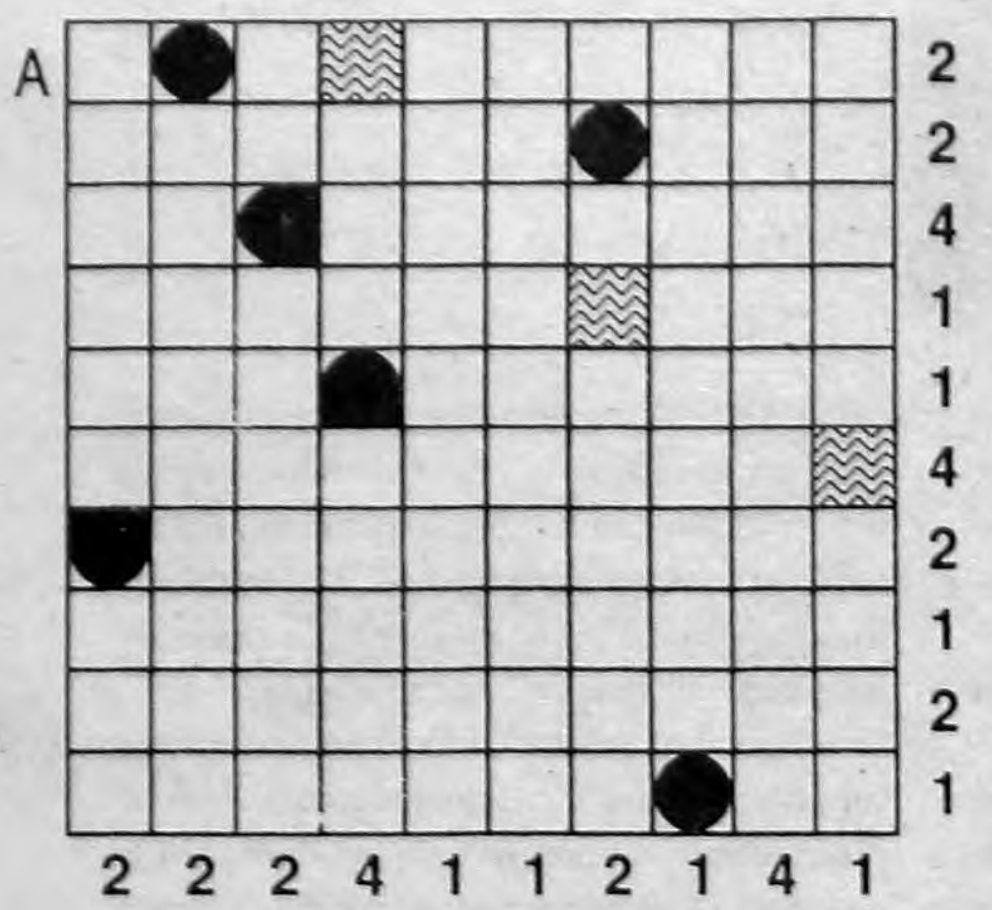
G.S.: Quizá lo sea. Prefiero considerarla como una especie de *alegría estoica.* Para mí el hecho de que existan en realidad estos seres excepcionales hace que merezca la pena vivir y llena mi vida de emoción. Es posible que algún día alguien solucione el último teorema de Fermat –el gran teorema perdido– y me imagino que una época será recordada por eso y no por sus éxitos o sus fracasos económicos, y aún menos por la barbarie sangrienta de su torpe política. En algún sitio el próximo Picasso está aprendiendo a dibujar, el próximo Mandelstam está empezando a escribir versos. Y lo que yo quisiera hacer es intentar preparar para estos relampagueos de la gracia un área mínima de eco. Es la única contribución que puedo hacer. Es la única contribución que pueden hacer mis estudiantes y mis lectores. Queremos estar allí y procurar acoger la nueva palabra cuando venga. Queremos ser sensatos y comprenderla en vez de rechazarla. Queremos intentar hacer algunas preguntas certeras que, por muy primitivas que sean, serán lo suficientemente provocadoras como para animar al artista a contestar con sus propias preguntas. Y aquí vuelvo a mi argumento anterior. Para mí el propósito de la educación es preparar unas pistas de aterrizaje para estos visitantes. Se hace cada vez más difícil mantener incluso una estrecha pista de aterrizaje de silencio, de sensibilidad, de discriminación. Todos lo sabemos. Y si vamos a inundar nuestras universidades con la admisión de las masas y el semi-alfabetismo consiguiente, hasta estas pocas pistas de aterrizaje van a desaparecer, reconquistadas por la selva. Lo vemos en todas partes. La retórica de la expansión populista e igualitaria está carcomiendo las universidades. Mire usted, nadie diría nunca que un funámbulo es una persona cualquiera, o que todos deberíamos probar su profesión. Es una actividad humana sumamente peligrosa, especializada, absurda, totalmente idiota y maravillosa, que no sirve para nada –de allí su magnificencia–. Veamos: el número de personas que se entusiasman con una frase de Hegel, o un teorema de Gauss, o un poema de Mallarmé, o un canon de Bach, es increíblemente pequeño. Somos, quizá, un grupo de locos, porque somos los que tienen el valor de confesar que, a fin de cuentas, los libros son más importantes que los seres humanos. Y por supuesto, ésta es una convicción bastante disparatada. Pero a mi modo de ver, el que nunca ha tenido esta sensación no va a producir gran eco vital...

NOTICIAS BIOGRÁFICAS, SELECCIÓN DE TEXTOS Y FOTOS POR GUILLERMO PIRO. *ENTREVISTA CON GEORGE STEINER, POR NIGEL DENNIS, REVISTA DE OCCIDENTE*, NRO. 13, 1982.

BATALLA NAVAL

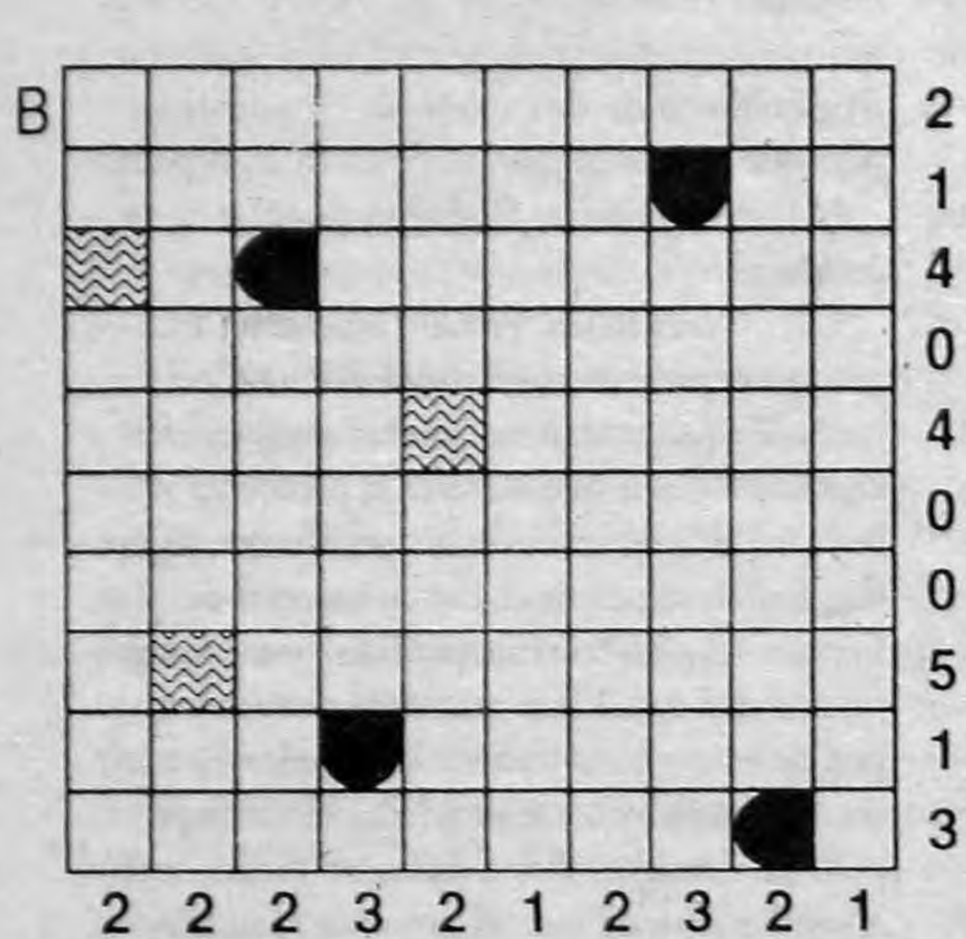
En cada tablero hay escondida una flota completa, igual a las que se muestran en las figuras 1 y 2. Sólo se conocen algunos de los cuadros ocupados por la flota, y algunos de los que están invadidos por agua (tal como se indica en el interior de cada tablero. Fíjese que las formas le indican si se trata de una punta de barco, de un submarino completo, etc.). Además, al pie de cada columna y al costado derecho de cada fila, se indica con números cuántos cuadros ocupa la flota en esa columna o hilera. Deduzca, para cada tablero, la situación de la flota. Tenga en cuenta que en todos los cuadros alrededor de cada barco hay agua.

A





B





Grilla Enigmática

En las definiciones de esta grilla encontrará intercalaciones (El MORO CHOcó con el moreno = MOROCHO), juegos de palabras (Entrega en la raDA=DA), acertijos (Fue don Corleone = BRANDO) y anagramas (donde deberá buscar otra palabra con las mismas letras que una dada pero en otro orden: CAMARAS = MASCARA). Estos últimos están indicados en negrita. En las columnas señaladas aparecerá una frase. Como ayuda, van las sílabas que forman las palabras buscadas.

DEFINICIONES

1. Lutecio y cosa sin valor en la base de la uña.
2. **Están a** poco kilómetros de esta capital.
3. Por buscar camorra le robaron esa bolsa.
4. **Sopesé** algo denso.
5. Una nave va en la avalancha.
6. La blancura de **Laura B**.
7. La **tana ve** el vaso para incienso.
8. Corre Omar llevando cartas.
9. **Dio, fió** y encontró una serpiente.
10. **Alta no** era la madre de Apolo y Diana.
11. Mira quién es de Iraq.
12. Vas a dar tu ropa al legendario rey.
13. Tiene **el vano** afán de escribir un largo relato.
14. **Su foca** lo obnubila.
15. Este paisaje llano y poco arbolado.
16. **Ni puso** tendido sobre el dorso.
17. Con amor ganó a ese famoso pirata.
18. Casi entristeces.
19. Lo enseñó Ramón a la dueña de casa.
20. Son las cosas del...
21. ¡Hurra, Camilo atrapó al ave ladrona!
22. La primera mujer del evadido.

a, A, al, Ar, bu, ca, ca, cha, có, dio, E, es, es, fi, fus, gan, i, la, la, La, lan, lú, mo Mor, na, na, nas, nas, no, no, nu, ño, o, o, o, pa, pe, pe, pi, que, quí, ra, ra, ra, rer ro, rra, rral, rre, se, so, su, ta te, te, to, tu, u, va, ve, ve.

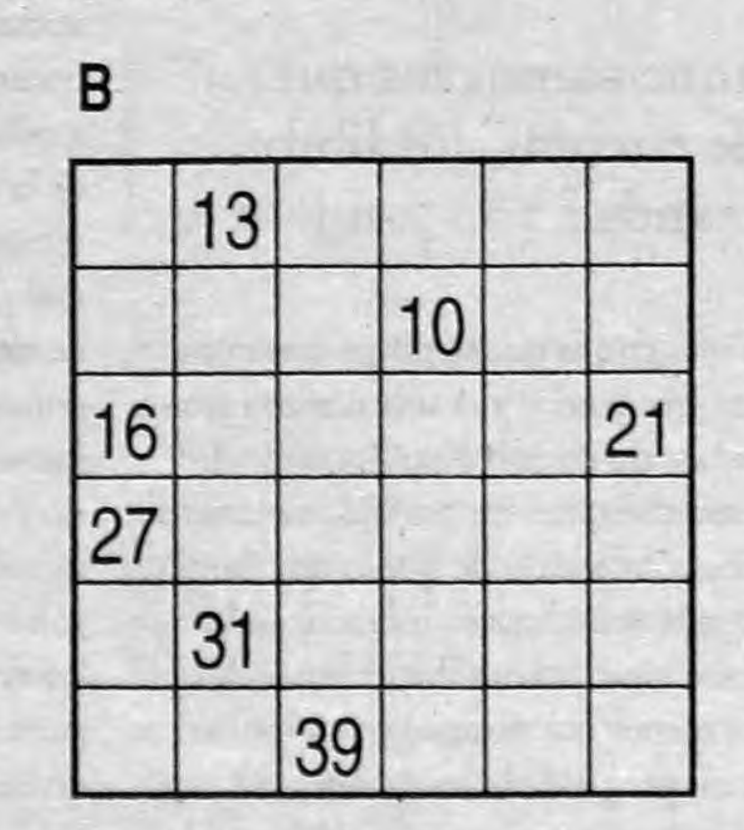
EL SABUESO

Un buen sabueso ha recorrido esmeradamente cada uno de estos campos cuadriculados. Al día siguiente llega usted y sólo encuentra algunos rastros dispersos. Reconstruya exactamente los recorridos del sabueso sabiendo que: 1) Cada tablero contiene un recorrido diferente e independiente de los otros. 2) El sabueso ha avanzado a lo largo de números consecutivos, pasando de una casilla a otra vecina, en horizontal o en vertical (nunca en diagonal). 3) Cada recorrido empieza en un número que puede estar entre 1 y 25, y es algo que también usted deberá descubrir. 4) El sabueso no ha dejado casillas sin visitar; es decir, ha recorrido todo el tablero. 5) En el primer caso indicamos el comienzo del recorrido.

A

	36				
			9		
		31			
		44	13		

B

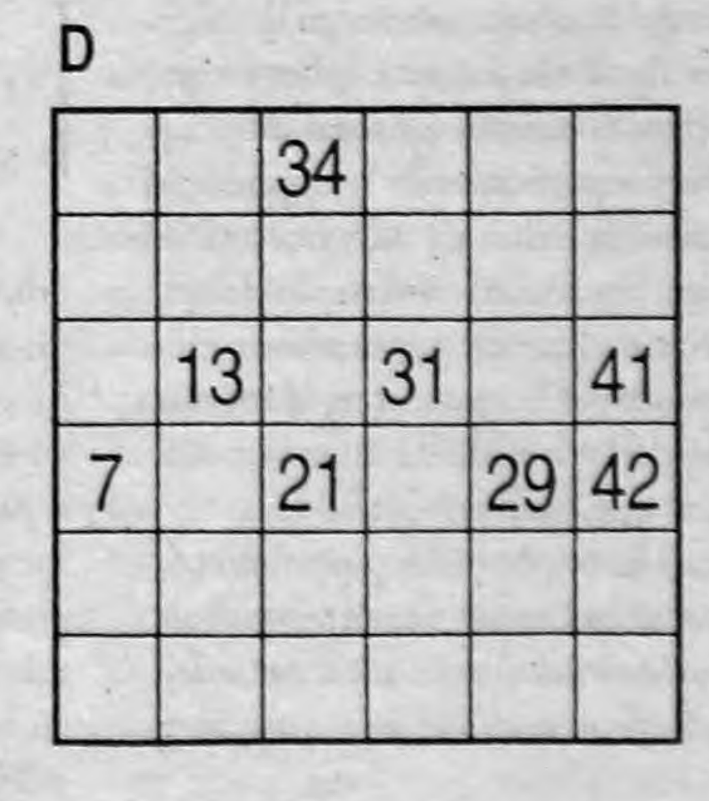


	13				
			10		
16					21
27					
	31				
		39			

C

		7	14		
	1			36	
		17	28		
	23				

D



		34			
	13		31		41
7		21		29	42

El caso del aficionado
a los juegos de lógica y deducción se resuelve todos los meses en revista
ENIGMAS
¡Elemental, Watson!
EDICIONES DE MENTE

Soluciones

El sabueso

A

37	36	27	26	25	24
38	35	28	9	22	23
39	34	29	10	21	20
40	33	30	11	18	19
41	32	31	12	17	16
42	43	44	13	14	15

B

14	13	4	5	6	7
15	12	11	10	9	8
16	17	18	19	20	21
27	26	25	24	23	22
28	31	32	33	34	35
29	30	39	38	37	36

C

4	5	8	9	10	11
3	6	7	14	13	12
2	1	16	15	36	35
19	18	17	28	29	34
20	23	24	27	30	33
21	22	25	26	31	32

D

10	11	34	35	38	39
9	12	33	36	37	40
8	13	32	31	30	41
7	14	21	22	29	42
16	15	20	23	28	27
17	18	19	24	25	26

Batalla Naval

A B

Grilla Enigmática

1. Lúnula. 2. Atenas. 3. Morral. 4. Espeso. 5. Lancha. 6. Albura. 7. Naveta. 8. Correo. 9. Ofidio. 10. Latona. 11 Iraquí. 12. Arturo. 13. Novela. 14. Ofusca. 15. Estepa. 16. Supino. 17. Morgan. 18. Apenas. 19. Señora. 20. Querer. 21. Urraca. 22. Eva
"La melancolía no es más que un recuerdo que se ignora." Gustave Flaubert.

